

## 1. Una mappa dell'utopia

Ultime rilevazioni da un'isola in nessun luogo

*Una carta del mondo che non contiene il Paese dell'Utopia non è degna nemmeno di uno sguardo, perché non contempla il solo Paese al quale l'Umanità approda di continuo. E quando l'Umanità vi approda, sta in guardia, e, vedendo un Paese migliore, fa di nuovo vela. Il Progresso è la realizzazione di Utopie.*  
Oscar Wilde, *The Soul of Man under Socialism*, 1891

Un irresistibile desiderio di cartografare l'utopia ha colto tutti coloro che sono salpati alla sua esplorazione. Presto tuttavia le operazioni di rilevazione topografica si sono arrestate di fronte alle difficoltà dell'impresa. L'isola di utopia è infatti un territorio arduo da perlustrare, pieno di punti di approdo e di possibili sentieri da percorrere. Incerti appaiono perfino i suoi confini: nella sua etimologia risultano tracciati una data – 1516 – e un fondatore certo – Thomas More<sup>1</sup>; a fronte di questa notizia sicura tuttavia, misteriosa rimane l'identità dell'isola in questione. Alla sua nascita *Utopia* è un'opera letteraria in cui viene descritta una società ideale che garantisce la perfetta felicità dei propri cittadini. Dibattuto nondimeno appare l'intento di questa narrazione: quello proposto è un progetto da attuare, un modello cui ispirarsi come critica della società contemporanea, o piuttosto un ideale irrealizzabile? Fin dalla sua origine infatti il termine *utopia* ha oscillato ambigualmente a seconda del prefisso che si anteponeva alla radice *luogo* (dal greco τόπος): ου (non) oppure ευ (buon). Le due possibili combinazioni descrivono anche le caratteristiche fondamentali del concetto: nel primo caso si ha il *non-luogo*, un luogo che non esiste; nel secondo il *buon luogo*, il luogo ideale che garantisce la felicità a tutti i suoi abitanti. Nel toponimo vengono associate allo stesso tempo le due idee di impossibilità e di bontà, in un'ambivalenza che è rimasta nei secoli a venire. Sull'utopia sono rimaste iscritte come uno stigma la polisemia e l'ambiguità, che hanno determinato ogni volta una lettura nuova della parola. L'utopia è un termine palinsesto, che nel corso della storia è stato oggetto di una continua riscrittura.

---

<sup>1</sup> L'opera di More viene pubblicata in due edizioni: Thomas More, *Libellus vere aureus nec minus salutaris quam festivus de optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*, Martens, Louvain, 1516; *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia*, Froben, Basel, 1518 (trad. It. a cura di Luigi Firpo, Utet, Torino, 1971).

Nell'anno di grazia 2011, ci accingiamo anche noi a partire alla volta dell'isola di utopia, per cercare di tracciare una mappa; ben consci tuttavia della natura impossibile (utopica, appunto) dell'impresa.

### Coordinate geografiche e confini

V T O P I A E I N S V L A E T A B V L A .



Fig. 1.1 Ambrosius Holbein, *L'isola di Utopia*, 1518, xilografia, 17,8x11,8 cm, Öffentliche Kunstsammlung, Basel.

L'isola di utopia è vasta, i suoi confini nebbiosi. I due fratelli Frank E. Manuel e Fritzie P. Manuel – che ci hanno preceduti nell'esplorazione alla fine degli anni Settanta – alla conclusione dell'impresa hanno riferito di aver scoperto l'esistenza di una «costellazione utopica»<sup>2</sup>. Noi che oggi ci avventuriamo nella ricerca dobbiamo fronteggiare un primo ostacolo che si trova proprio al punto di partenza: l'esistenza di tanti, *troppi* punti di approdo che conducono all'utopia e che portano il suo nome. Il problema lessicografico rappresentato dal termine – quello del numero sovrabbondante delle sue definizioni – si riflette inevitabilmente nella metodologia da adottare nel processo di studio. A nostro parziale conforto un altro dei più illustri

esploratori, Bronisław Baczko, ricorda che in fondo l'oggetto stesso di ogni ricerca non è mai offerto in maniera completa e circoscritta dalle fonti, ma viene costruito man mano da chi parte

<sup>2</sup> Frank E. Manuel e Fritze P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1979, pp. 4, 12.

alla sua scoperta<sup>3</sup>. Nel nostro caso il pericolo che si corre è duplice e opposto: quello di *chiudere troppo* il concetto di utopia o quello di *aprirlo troppo*<sup>4</sup>. In effetti, sull'isola di utopia sono state percorse le vie più diverse: alcuni sono partiti dalla mappa iniziale per restare soltanto all'interno dei suoi confini, circoscrivendo il terreno all'archetipo fondato da Thomas More<sup>5</sup>; all'estremo opposto altri hanno esteso a dismisura il loro raggio, pensando l'utopia come tutto ciò che punta a mutare o sovvertire un determinato ordine sociale<sup>6</sup>, o ancora qualunque attività umana orientata verso il futuro<sup>7</sup>; altri infine si sono serviti di più mappe e hanno allargato il campo, considerando l'utopia come visione globale della vita sociale radicalmente critica nei confronti di quella esistente, sondando i diversi terreni delle varie forme comunicative in cui l'utopia si è declinata, fino a diventare utopismo<sup>8</sup>.

Il rapporto tra *utopia* – intesa come genere letterario – e *utopismo* – come sua estensione nel campo delle idee, delle mentalità – appare animato da «una tensione concettuale e terminologica»<sup>9</sup>. È in questo interstizio che si situa anche la nostra ricognizione, poiché a partire dal nucleo letterario originario l'utopia s'irradia in numerosi e molteplici campi, tra cui anche quello delle arti visive. Come racconta Louis Marin, di ritorno dall'esplorazione delle sue frontiere, l'utopia non è oggetto di rappresentazione, un'immagine, ma piuttosto una pratica di finzione: «un orizzonte che chiude un luogo ed apre uno spazio»<sup>10</sup>.

### *Orografia*

L'isola di utopia ha una complessa stratificazione geologica, che testimonia dei mutamenti apportati dal tempo. La prima falda, quella più antica, è occupata dalla letteratura: il discorso utopico infatti nasce e si sviluppa in ambito letterario. Pur se quest'ultimo non viene mai definitivamente abbandonato, nuovi e diversi strati si sovrappongono. L'idea di utopia trova

---

<sup>3</sup> Bronisław Baczko, *Utopia*, in *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 876-877.

<sup>4</sup> Jean-Jacques Wunenberger, *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Delarge, Paris, 1979, pp. 17-18.

<sup>5</sup> Raymond Trousson, *Utopie et utopisme*, in *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto*, a cura di Vita Fortunati e Nadia Minerva, Longo, Ravenna, 1992, p. 33.

<sup>6</sup> Karl Mannheim, *Ideologie und Utopie*, Bonn, 1929 (trad. it. *Ideologia e utopia*, Il Mulino, Bologna, 1957, pp. 46-47).

<sup>7</sup> Emblematica in questo senso è l'intera opera filosofica di Ernst Bloch, per la cui analisi rimando al paragrafo dedicato a pp. 23-25.

<sup>8</sup> Bronisław Baczko, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino, 1979, p. 21.

<sup>9</sup> Valerio Verra, *Utopia*, in *Enciclopedia del Novecento*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, p. 989.

<sup>10</sup> Louis Marin, *The Frontiers of Utopia*, in *Utopia and the Millennium*, eds., Krishan Kumar and Stephen Bann, Reaktion Book, London, 1993, p. 10.

infatti un inedito sviluppo all'interno di forme diverse, un profondo sconvolgimento la cui datazione è stata individuata nella seconda metà del XVIII secolo. In realtà, nel tempo la nozione di utopia cambia a tal punto che la sua storia può facilmente sdoppiarsi in una storia della sua storia<sup>11</sup>. Il termine subisce infatti un processo di generalizzazione che ne estende e diversifica il contenuto semantico, conducendo allo stesso tempo a una perdita di precisione<sup>12</sup>. Inoltre, a complicare ulteriormente la questione, è necessario riconoscere che l'isola di utopia appartiene a un arcipelago di forme simili (come quelle che prendono ad esempio i nomi di Eden, Paese della Cuccagna, Nuova Gerusalemme, Atlantide, Isole Fortunate, paradisi in terra) con cui spesso si producono incroci e innesti<sup>13</sup>.

L'isola di utopia è altresì lambita da tanti mari: quello della letteratura, della filosofia, della politica, della religione, della storia e tanti altri ancora. Il suo confine con l'arte è forse tra i meno esplorati, e per questo sono partito alla sua scoperta. Come in ogni esplorazione, il primo passo consiste nel munirsi di una mappa: la mia l'ho voluta disegnare da me. Questo primo capitolo cerca pertanto di tracciare una possibile rappresentazione cartografica dell'utopia nell'orizzonte contemporaneo, come si delinea in particolare a partire dal secondo dopoguerra. Alla pari di ogni cartina, anche questa è in scala ed è astrattiva, e quindi offre un quadro sommariamente tratteggiato di un territorio in realtà molto più ricco e complesso di quello raffigurato. Ho pensato di percorrere due fra i mille possibili itinerari nell'utopia: il primo di tipo letterario, il secondo filosofico.

L'utopia e il suo gemello malvagio. Un itinerario letterario.

*[...] un genere letterario, tanto spesso dichiarato defunto nel corso della storia, tanto spesso risorto miracolosamente nei momenti di bisogno e di crisi, una specie di golem letterario<sup>14</sup>.*

Fredric Jameson

La pista letteraria ha rappresentato quella più battuta dall'utopia fin dalla sua nascita. Nel corso del XX secolo tuttavia al discorso utopico si sommano nuovi significati e nuove ambiguità, un ulteriore allargamento determinato dall'insorgenza di nuovi paradigmi. Nelle nostre

---

<sup>11</sup> Alexandre Cioranescu, *L'avenir du passé. Utopie et littérature*, Gallimard, Paris, 1972, p. 252.

<sup>12</sup> Claude-Gilbert Dubois, *Problèmes de l'Utopie*, Lettres modernes, Paris, 1968, p. 7.

<sup>13</sup> Bronisław Baczko, *Utopia*, op. cit., p. 867.

<sup>14</sup> Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fiction*, Verso, Londra, 2005 (trad. it. *Il desiderio chiamato utopia*, Feltrinelli, Milano, 2007, p. 266).

operazioni di rilevamento topografico è necessario constatare a questo proposito la presenza di un territorio prima ignoto: quello del ribaltamento e della negazione dell'utopia. Sono tanti i nomi assegnati a questa nuova regione: *antiutopia*, *controutopia*, *cacotopia*; tra questi ad avere maggior fortuna sarà quello di *distopia*<sup>15</sup>.

La distopia si fonda sul ribaltamento simmetrico del paradigma utopico, raccontando di società indesiderabili sotto ogni punto di vista. Si delinea in tal modo un importante arricchimento del discorso utopico e una sua polarizzazione: utopia da un lato, distopia dall'altro, come due facce della stessa medaglia. Krishan Kumar, un altro dei predecessori nella nostra impresa, ha affermato in proposito: «Utopia e anti-utopia si supportano a vicenda; sono i due lati dello stesso genere letterario. Ricevono sostegno dall'energia e dal potere l'un l'altra. [...] Entrambe trattano di società perfette, l'unica differenza è se vi appongono un segno positivo o negativo»<sup>16</sup>. Il primato nell'attraversamento di questa nuova frontiera letteraria si assegna pressoché concordemente a Jonathan Swift, con i suoi *Viaggi di Gulliver* (1726). Qui per la prima volta il racconto utopico viene capovolto, e le società sono delineate sotto il segno della negatività: com'è ad esempio nell'isola volante di Laputa, guidata da dotti ossessionati dalla scienza e dal progresso che tuttavia mandano in rovina il proprio paese, fatto di case malcostruite e campi abbandonati; o come nella terra degli Houyhnhnm, cavalli saggi e virtuosi che condividono il paese con gli Yahu, esseri abietti e ripugnanti persi in continui litigi, nella cui immagine è adombrata quella degli uomini.

L'indirizzo narrativo distopico si dispiega pienamente nel corso del XX secolo al punto da generare un significativo ribaltamento: nel censimento letterario i racconti di segno negativo da fenomeni isolati diventano prevalenti<sup>17</sup>. La nascita della letteratura distopica è da mettere in relazione in primo luogo con il contesto storico, con cui è in continuo dialogo. L'interlocutore

---

<sup>15</sup> Il termine distopia è attestato per la prima volta in inglese alla metà del XVIII secolo. Risulta impiegato dal filosofo John Stuart Mill in un discorso parlamentare nel 1868 ma entra nell'uso solo a partire dal XX secolo. Per una prima introduzione sulla letteratura distopica vedi: Daniela Guardamagna, *Analisi dell'incubo. L'utopia negativa da Swift alla fantascienza*, Bulzoni editore, Roma, 1980; Arrigo Colombo (a cura di), *Utopia e Distopia*, Franco Angeli, Milano, 1987; Krishan Kumar, *Utopia and antiutopia in modern times*, Blackwell, Oxford, 1987; Krishan Kumar, *Utopia e antiutopia: Wells Huxley Orwell*, Longo Editore, Ravenna, 1995; Raymond Trousson, *La distopia e la sua storia*, in *Dall'utopia all'utopismo. Percorsi tematici*, a cura di Vita Fortunati, Raymond Trousson, Adriana Corrado, Istituto Suor Orsola Benincasa, CUEN, Napoli, 2003, pp. 63-75.

<sup>16</sup> Krishan Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in the Twentieth Century*, in *Utopia. The Search for the Ideal Society in the Western World*, catalogo della mostra a cura di Roland Schaer, Gregory Claeys e Lyman Tower Sargent, New York, The New York Public Library, 2000, Oxford University Press, 2000, p. 253.

<sup>17</sup> Raymond Trousson, *Voyage aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, Université de Bruxelles, Bruxelles, 1975, p. 235.

privilegiato in questo senso è rappresentato dai regimi totalitari di tutti i segni politici (Comunismo, Nazionalsocialismo e Fascismo) che s'impongono in Europa nel corso degli anni Venti e Trenta. Spesso infatti il meccanismo narrativo distopico è basato sull'estremizzazione di alcuni tratti della società contemporanea. Pur nelle differenti declinazioni che il genere ha ricevuto in campo letterario, si possono ravvisare caratteristiche narrative comuni. Il racconto distopico è ambientato all'interno di una società di tipo totalitario, in cui vige un rigido sistema gerarchico che vede al vertice una figura venerata con il culto della personalità. All'interno di un siffatto sistema l'individuo è oppresso e spinto al conformismo, indottrinato nell'infanzia dal sistema educativo e successivamente dalla propaganda dei mass-media. La sorveglianza continua dei cittadini viene garantita da un apparato di polizia segreta, che amministra un sistema penale fondato sulla tortura fisica e psicologica. All'interno di queste società infine il legame con il mondo naturale appare reciso. Pur nascendo nell'alveo della narrativa, la distopia si dissemina e si contamina con altre forme di espressione come la cinematografia, il fumetto, la televisione e i videogiochi, confluendo quindi in quel grande filone di genere che è la Fantascienza.

Il genere letterario della distopia viene canonizzato fra gli anni Venti e Quaranta del Novecento con la pubblicazione successiva di tre opere che assurgono al rango di classici. La serie è aperta dallo scrittore russo Evgenij Zamjatin con il suo romanzo *My (Noi)*, pubblicato nel 1922 in seguito alla delusione per la rivoluzione russa<sup>18</sup>. *Noi* è il diario di D-503, matematico che vive nel regime totalitario dello Stato Unico, governato da colui che si fa chiamare Benefattore e sorvegliato dai Guardiani. L'intera società è retta da principi matematici espressi nelle Tavole delle ore, che regolano minuziosamente ogni aspetto dell'esistenza umana: dal lavoro, che inizia per tutti nello stesso istante, al sesso, autorizzato soltanto in determinati giorni e con un partner scelto sulla base di esami ormonali. Una simile organizzazione sociale provoca la scomparsa dell'io individuale nel noi collettivo. Il protagonista intraprende un percorso interiore che lo conduce dall'essere fiero sostenitore del regime a suo critico. Soprattutto grazie all'amore per una donna, I-330, egli scopre di possedere un'anima e desideri provenienti dal passato. Decide quindi di unirsi a un gruppo di resistenti del quale la donna fa parte. La rivolta che organizzano tuttavia fallisce, e D-503 subisce la sorte della lobotomia, mentre i suoi compagni vengono condotti a morte.

---

<sup>18</sup> Evgenij Zamjatin, *My*, 1922 (trad. it. *Noi*, Lupetti, Rastignano (BO), 2011).

Nel decennio successivo il testimone distopico è raccolto dalla letteratura inglese, che mantiene per anni il primato in questo campo. Nel 1932 viene pubblicato *Brave New World (Il Mondo Nuovo)* di Aldous Huxley<sup>19</sup>. Il romanzo è ambientato nell'anno di Ford 632 (corrispondente al 2540), in cui uno Stato unico si estende su tutto il globo, governato da dieci Coordinatori Mondiali. La società è divisa in cinque caste (alfa, beta, gamma, delta, epsilon) con ruoli via via inferiori nelle funzioni sociali, e caratterizzate da gusti, costumi, vestiti, colori, aspetti fisici diversi. Tale divisione è ottenuta mediante un programma genetico che esclude la riproduzione tramite congiunzione sessuale a favore di quella in vitro, cui segue un processo di condizionamento chimico e psicologico volto a garantire a ogni membro l'accettazione del proprio stato. Il romanzo racconta il confronto tra vari esponenti di questo Nuovo Mondo e il selvaggio John, cresciuto all'interno di una riserva in cui sono conservate le condizioni di vita precedenti.

A chiudere la triade dei classici della distopia è *1984* di George Orwell (1949)<sup>20</sup>. Nell'anno del titolo, nel quale si colloca appunto la vicenda, il mondo è diviso in tre grandi stati (Oceania, Eurasia, Estasia) in guerra permanente tra loro. Il protagonista Winston Smith vive in Oceania, in cui sotto l'ombrello dell'ideologia Socing (Socialismo Inglese) vige un regime autoritario dominato dal Grande Fratello, che controlla la vita di ciascun cittadino tramite un capillare apparato di videosorveglianza. Smith – che lavora al Ministero della Verità, dedicato ad alimentare la macchina della propaganda di regime – acquisisce graduale consapevolezza della intollerabilità della propria condizione anche grazie all'amore per Julia. Insieme entrano all'interno di un'organizzazione di resistenza clandestina ma vengono scoperti, e durante l'interrogatorio il protagonista sarà ricondotto nell'ortodossia al regime.

Questi classici pongono al centro della narrazione alcuni grandi temi che resteranno fondamentali anche per la letteratura successiva: ad esempio il problema dell'applicazione della tecnologia alla biologia umana<sup>21</sup>, la questione della crisi della cultura e della civiltà<sup>22</sup>, il terrore di una guerra nucleare (che ha dominato gli anni della guerra fredda)<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Aldous Huxley, *Brave New World*, 1932 (trad. it. *Il mondo nuovo. Ritorno al mondo nuovo*, Arnoldo Mondadori Editore, 2000).

<sup>20</sup> George Orwell, *1984*, 1949 (trad. it. *1984*, Arnoldo Mondadori Editore, 2000).

<sup>21</sup> Affrontato nelle opere di Jean-Luis Curtis (*Un saint au néon*, 1956), André Dhôtel (*L'île aux oiseaux de fer*, 1956), Ernst Jünger (*Le api di vetro*, 1957) e Jean Dutourd (*2024*, 1957).

<sup>22</sup> L'esempio più fortunato è stato *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury (1953); si ricordano pure: Ira Levin, *This Perfect Day* (1970); Pierre Boulle, *Les Jeux de l'esprit* (1971); Anthony Burgess, *1985* (1978).

<sup>23</sup> Al centro di un'altra opera di Huxley, *Ape and Essence* (1949) e di *Malevil* di Robert Merle (1972).

Se la distopia costituisce la modalità dominante a partire dalla Prima Guerra mondiale, non tutte le opzioni narrative s'iscrivono in questo campo. Soprattutto negli ultimi anni del secolo si assiste a una riapparizione dell'utopia positiva. Ne è stato apripista ancora una volta Aldous Huxley fin dal 1962 con *Island (Isola)*<sup>24</sup>, in cui gli elementi che avevano già caratterizzato *Brave New World* (eugenismo, libertà sessuale, condizionamento, droga) sono caricati di senso positivo. La conclusione tuttavia sarà ancora una volta negativa, con la distruzione per cause esterne del mondo descritto.

La nascita di nuove istanze sociali nella seconda metà del Novecento – quali soprattutto il femminismo e l'ecologismo – ha rappresentato un nuovo terreno di coltura per l'utopia, nonché per il suo rovesciamento<sup>25</sup>. Così a partire dal pensiero ecologista si è sviluppato il nuovo genere dell'utopia ambientalista, spesso definito *ecotopia*, dal titolo dell'omonimo *bestseller* di Ernest Callenbach (1975)<sup>26</sup>. Il romanzo racconta di una repubblica secessionista in cui vige l'amore e il rispetto per la natura, e si dedica al piacere e al divertimento un tempo ben maggiore di quello lavorativo. Su questa scia si è sviluppata una tradizione narrativa in cui si prospetta la modificazione del sistema politico-economico come possibilità per uno stile di vita differente<sup>27</sup>. Le tematiche ambientali sono al centro di vasti progetti narrativi come quelli di Kim Stanley Robinson dedicati alle questioni del cambiamento climatico e del surriscaldamento globale, in cui si passa dallo spettro distopico a quello utopico<sup>28</sup>. L'ecotopia ha rappresentato una delle correnti letterarie più frequentate fino ai nostri giorni, e ha costituito un'eccezione rispetto al generalizzato ritorno alla distopia che ha caratterizzato la fine del XX secolo.

I movimenti femministi che hanno percorso le società occidentali negli anni Sessanta e Settanta sono sconfinati anche in campo letterario. In un saggio del 1972, Joanna Russ si chiedeva polemicamente *Cosa può fare un'eroina? O perché le donne non possono scrivere*<sup>29</sup>. L'autrice affermava che il sessismo vigente nelle società contemporanee consentiva alle donne

---

<sup>24</sup> Aldous Huxley, *Island*, 1962 (trad. it. *L'isola*, Mondadori, Milano, 1998).

<sup>25</sup> Per la mia analisi ho fatto soprattutto riferimento a Krishan Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Twentieth Century*, op. cit.

<sup>26</sup> Ernest Callenbach, *Ecotopia: The Notebooks and Reports of William Weston*, Banyan Tree Books, Berkeley, 1975.

<sup>27</sup> Ad esempio: René Dumont, *L'utopie ou la mort*, 1973; Jacques Sternberg, *Mai 86*, 1978.

<sup>28</sup> Kim Stanley Robinson, *Mars Trilogy* (1992, 1993, 1996); *Forty Signs of Rain* (2004), *Fifty Degrees Below* (2005) e *Sixty Days and Counting* (2007).

<sup>29</sup> Joanna Russ, *What Can an Heroine Do? Or Why Women Can't Write*, in *Images of Women in Fiction; Feminist Perspectives*, ed. Susan Koppelman Cornillon, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green, 1972, pp. 3-20; ripubblicato in Joanna Russ, *To Write like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*, Indiana University Press, Bloomington, 1995, pp. 79-93.



la creazione di caratteri femminili a tutto tondo solo attraverso l'invenzione di nuovi mondi. L'utopia assume quindi una parte importante nel complesso movimento del femminismo<sup>30</sup>. Nella finzione letteraria vengono edificate società formate da sole donne (Joanna Russ, *The Female Man*, 1975), o da esse dominate grazie all'ausilio di poteri come la telepatia, la telecinesi o il volo (Sally Gearhart, *The Wanderground*, 1978), o ancora talmente egalarie da consentire la maternità anche agli uomini (Marge Piercy, *Woman on the Edge of Time*, 1976). Nello stesso alveo si situano anche le distopie femministe che, secondo i canoni del genere, si basano sull'intensificazione e la proiezione di tendenze esistenti, come ad esempio la schiavitù femminile nei confronti dell'uomo (Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, 1985). La narrativa più recente procede nell'ibridazione delle due correnti dominanti del secondo Novecento, quelle del femminismo e dell'ecologismo, combinando entrambe le prospettive<sup>31</sup>.

Nel corso della seconda metà del Novecento i confini tra i due generi madre dell'utopia e della distopia vengono gradualmente cancellati fino a prospettare condizioni intermedie, ambigue, come attestato appunto dal sottotitolo dell'opera di Ursula K. Le Guin, *Un'utopia ambigua*<sup>32</sup>. In questa nuova declinazione del genere si pone particolare enfasi sulla complessità del processo di raggiungimento dell'utopia. Gli uomini e le donne protagonisti di questi racconti non sono privi di difetti e debolezze, e queste caratteristiche sembrano riflettersi anche nelle società che costruiscono, in cui sono presenti aspetti problematici. Gli studiosi di letteratura hanno coniato una nuova terminologia che sottolinea questa svolta: Tom Moylan le ha chiamate «utopie critiche»<sup>33</sup>; Lyman Tower Sargent ha parlato invece di «utopie imperfette»<sup>34</sup>;

---

<sup>30</sup> Le più conosciute utopie femministe sono: Joanna Russ, *The Female Man*, 1975; Marge Piercy, *Woman on the Edge of Time*, 1976; i racconti di Alice Bradley Sheldon (sotto lo pseudonimo di James Tiptree Jr) come *Houston Houston, Do You Read?*, 1976. Sull'utopia femminista vedi: Frances Bartowski, *Feminist Utopias*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1989; Tom Moylan, *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, Methuen, New York e Londra, 1986; Lucy Sargisson, *Contemporary Feminist Utopianism*, Routledge, Londra, 1996. Per quanto riguarda la distopia femminista vedi: Ildney Cavalcanti, *Una discesa nelle distopie contemporanee scritte da donne*, in *Nuovissime mappe dell'Inferno. Distopia oggi*, a cura di Gianni Maniscalco Basile e Darko Suvin, Monolite editrice, Roma, 2004.

<sup>31</sup> Ne sono un esempio le opere di Sally Miller Gearhart, come *The Wanderground: Stories of the Hill Women* (1978) e il più recente *The Magister* (2003).

<sup>32</sup> Ursula K. Le Guin, *The dispossessed. An ambiguous utopia*, 1974.

<sup>33</sup> Tom Moylan, *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, Methuen, Londra, 1986; Tom Moylan, *Scraps of the Untainted sky*, Boulder, Westview, 2000.

<sup>34</sup> Lyman Tower Sargent, *The Problem of the "Flawed utopia": A Note on the Costs of Utopia*, in *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, ed. Raffaella Baccolini e Tom Moylan, Routledge, Londra, 2003, pp. 225-231.

Darko Suvin ancora di «eutopia fallibile e distopia fallibile»<sup>35</sup>. Lo schema cui obbediscono è identico, ovviamente di segno opposto: la società descritta – caratterizzata come eutopica nel primo caso o distopica nel secondo – si rivela passibile di cambiamento in senso contrario ad opera dell'eroe/eroina protagonista.

A partire dal secondo dopoguerra il pensiero utopico sembra aver accentuato quel processo di sconfinamento verso nuove direzioni: dalla forma letteraria, in cui aveva visto la nascita, si è verificato un allargamento ad altri territori, come quello della politica e delle teorie sociali. Contro una lettura dominante che vede nel Novecento un prevalere della distopia sull'utopia, lo studioso Krishan Kumar nota piuttosto uno spostamento: se l'utopia ottiene minore attenzione sul piano della traduzione letteraria, le sue idee tuttavia ricevono supporto in altre forme e discipline, segnatamente nell'architettura e nell'arte. In questo periodo Kumar ipotizza l'esistenza di quello che definisce «un utopismo senza Utopia»: un forte *revival* dell'utopismo nella scrittura popolare, nella teoria sociale e in certe forme politiche; controbilanciato allo stesso tempo dall'assenza di un corrispondente movimento in campo letterario<sup>36</sup>.

#### Un itinerario filosofico con alcune incursioni nell'estetica

L'estensione e lo spessore del dibattito teorico che si è svolto nel corso del Novecento testimoniano della presenza e dell'attenzione nei confronti dell'utopia all'interno del panorama intellettuale del secolo<sup>37</sup>. Uno dei luoghi più fecondi di discussione sul tema è rappresentato dall'orizzonte del pensiero marxista. Il rapporto tra marxismo e utopia costituisce perciò un punto di snodo essenziale nella nostra mappa, per la complessità e la densità delle sue conseguenze. Il problema viene impostato fin dal momento fondativo nel XIX secolo ad opera di Marx ed Engels. Con l'aggettivo utopistico – inteso in senso svalutativo – viene bollata tutta

---

<sup>35</sup> Darko Suvin, *Trenta tesi sulla distopia 2001: o è un trattatello?*, in *Nuovissime Mappe dell'Inferno. Distopia oggi*, a cura di Gianni Maniscalco Basile e Darko Suvin, Monolite editrice, Roma, 2004. Appartengono alla prima tipologia dell'eutopia fallibile la tetralogia *Daily life in Nghsi-Altai* di Robert Nichols; *Solution Three* di Naomi Mitchison; *Wanderground* di Sally M. Gearhardt; *Motherlines* di Suzy M. Charnas; *The dispossessed* di Ursula K. Le Guin; K. Stanley Robinson, *Trilogia di Marte, Years of Rice and Salt*. Alla seconda categoria *The shore of Women* di Pamela Sargent, *The Goald Coast* [trad. It. *Costa delle Palme*] di K. S. Robinson, *He, She, It* [trad.it. *Cybergolem*] di Piercy, *The star Fraction* di Ken MacLeod, *Parable of the Sower* [Parabola del seminatore] di Octavia Butler.

<sup>36</sup> Krishan Kuman, *Utopia and Anti-utopia in the Twentieth Century*, op. cit., p. 253.

<sup>37</sup> *Utopie. Begriff und Phänomen des Utopisches*, a cura di Arnhelm Neusüss, Berlin, 1968.

l'elaborazione intellettuale che rappresenta la stessa preistoria del marxismo: l'opera di personaggi come Claude-Henri de Saint-Simon, Robert Owen, Charles Fourier è ritenuta infatti carente della qualità essenziale della realizzabilità. Allo stesso tempo tuttavia nei confronti di questi precedenti si riconosce un interesse e un debito per aver prospettato soluzioni come l'abolizione della proprietà privata o forme di vita e produzione comunitaria o comunistica. La necessità considerata imperativa, e che riceve attenzione in particolare da parte di Engels<sup>38</sup>, è quella di un passaggio dal socialismo utopistico a quello scientifico. Si stabilisce così all'interno del pensiero marxista lo schema classico della *fine dell'utopia*, quale esito dell'avvento del socialismo scientifico e del materialismo storico, che nelle sue complesse dimensioni ha trovato diverse declinazioni. Le correnti ortodosse e ufficiali del marxismo egemoni nei paesi socialisti si conformano pienamente a questo paradigma. Un esempio lampante è offerto dal modo in cui si parla dell'utopia nella corrispondente voce del *Philosophisches Wörterbuch* pubblicato nella Repubblica Democratica Tedesca: in conclusione ne viene sancita la fine a opera del socialismo scientifico, che ne ha minato le stesse fondamenta concettuali e reso anacronistica anche la ricca tradizione letteraria che ne era espressione<sup>39</sup>.

#### *La riabilitazione dell'utopia: Ernst Bloch*

*L'utopia non è fuga nell'irreale; è scavo per la messa in luce delle possibilità oggettive insite nel reale e lotta per la loro realizzazione*<sup>40</sup>.

Ernst Bloch

La varietà di posizioni all'interno del medesimo orizzonte marxista è testimoniata dal pensiero di Ernst Bloch. Il filosofo tedesco è infatti artefice di una vera e propria riabilitazione del concetto di utopia, cui viene attribuita una centralità che ne fa «la categoria filosofica per eccellenza»<sup>41</sup>. La sua opera offre la tematizzazione più vasta e sistematica – nonché maggiormente positiva – del concetto, e copre un arco temporale amplissimo, che va dal 1918

---

<sup>38</sup> Friedrich Engels, *Anti-Düring*, Leipzig, 1878 (trad. It. *Anti-Düring*, Editori Riuniti, Roma, 1985); *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*, Zürich, 1883 (trad. It. *L'evoluzione del socialismo dall'utopia alla scienza*, Editori Riuniti, Roma, 1976).

<sup>39</sup> *Philosophisches Wörterbuch*, a cura di Georg Klaus, Manfred Buhr, Leipzig, 1969, vol. II, p. 1113. Le opere di Marx, Engels, Lenin insieme ai documenti principali della Sozialistische Einheitspartei Deutschlands e del Partito Comunista dell'Unione Sovietica costituiscono i termini di riferimento essenziali di quest'opera.

<sup>40</sup> Ernst Bloch, *Marxismo e utopia*, Editori Riuniti, Roma, 1984, p. 137.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 141.

(*Geist der Utopie, Spirito dell'Utopia*) fino al 1980 (*Abschied von der Utopie?, Congedo dall'Utopia?*), passando per il monumentale *Das Prinzip Hoffnung (Il Principio Speranza)*<sup>42</sup>.

L'incipit della speculazione blochiana è analogo a quello del discorso marxista: la contrapposizione tra utopia e scienza, e quindi il passaggio dall'una all'altra. Questa relazione tuttavia è interpretata in maniera diversa: invece di risolvere – secondo lo schema in atto nel marxismo – l'utopia nella scienza, nella prima viene riconosciuto il presupposto stesso della seconda. S'istituisce quindi una lettura trascendentale dell'utopia, che ne fa il principio fondatore dell'Essere, insediato nel cuore stesso della materia: l'utopia non è una delle possibili forme della coscienza, ma il suo elemento costitutivo. Il nuovo passaggio da compiere è così quello dall'utopia astratta (tradizionale oggetto della critica marxista) all'*utopia concreta*, in grado d'incidere sulla realtà effettiva:

La forza costante del fattore subiettivo rivoluzionario dev'essere istruita non solo dallo studio preventivo delle cause del cattivo stato delle cose, ma soprattutto dal ritrovamento di nuove condizioni per la realizzazione di uno stato di cose conforme all'istanza utopico-concreta, da ultimo di un essere come utopia<sup>43</sup>.

L'utopia concreta tuttavia non si presenta mai come realizzata o cristallizzata in un sistema, ma aperta all'attività creatrice sostenuta dalla Speranza.

All'utopia viene in tal modo attribuito un carattere di universalità che la rende peculiarità qualificata e qualificante del pensiero umano, consentendone la comprensione storica. Il monumentale *Das Prinzip Hoffnung (Il Principio Speranza, 1938-1947)* è sia una storia dell'utopismo in tutte le sue manifestazioni, sia una rivendicazione del suo ruolo centrale all'interno del pensiero politico. Nell'opera viene elaborata una sorta di fenomenologia della coscienza utopica, in cui la funzione utopica, in rapporto al contesto storico, illustra le forme e le figure della coscienza e della storia umana. L'analisi di Bloch prende l'avvio dalla caratteristica umana di sognare ad occhi aperti, espressione di un desiderio esplicito di qualcosa che manca. La maggior parte di questi sogni non può definirsi utopica, in quanto riguarda il proprio sé – con istanze come il cibo o il sesso – piuttosto che petizioni universali come la pace nel mondo o l'eliminazione della fame. Nondimeno tra queste due dimensioni esiste una stretta correlazione. Ne risulta un'immagine dell'uomo per sua natura come essere

---

<sup>42</sup> Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, München, 1918 (trad. It. *Lo spirito dell'utopia*, a cura di F. Coppelotti, Rizzoli, Milano, 2009); *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a. M., 1959, (trad. It. *Il principio Speranza*, Garzanti, Milano, 2005); *Aesthetik des Vor-Scheins*, Frankfurt a. M., 1974; *Abschied von der Utopie?*, Frankfurt a. M., 1980 (trad. it. *Addio all'utopia?*, Acquaviva, 1995).

<sup>43</sup> Ernst Bloch, *Experimentum mundi*, Frankfurt am Main, 1975, p. 164.

incompiuto, privo di difese e inadeguato alla sfida della sopravvivenza imposta dall'ambiente. In tal modo si fa presente la necessità del sogno "a occhi aperti", l'ipotesi di una radicale alterità rispetto al presente. Questa tensione verso il futuro, e quindi verso l'utopia, si fonda sul "non ancora", un andare oltre il proprio essere attuale, un "trascendersi senza trascendenza". Proprio questo "non ancora" acquista un'importanza particolare, in quanto esprime la categoria della "possibilità". All'utopia viene quindi assegnata una funzione liberatrice, capace di andare oltre una dialettica limitata alla semplice analisi delle condizioni storiche.

Il filosofo tedesco individua un impulso utopico che presiede a tutto ciò che nell'esistenza e nella cultura è orientato verso il futuro: i movimenti sociali, le aspirazioni religiose, le opere d'arte. Nella sua speculazione è attribuito un ruolo particolare all'arte, o almeno alla dimensione estetica. A questo riguardo si dimostra centrale il concetto di *Vor-schein*, traducibile come "pre-apparire", "pre-lucere", attraverso cui viene attuato il collegamento utopico tra passato e futuro: nell'opera d'arte pre-appaiono, si manifestano come barlumi, i "significati", incastonati nelle immagini.

#### *La scuola di Francoforte*

*L'assente deve essere presente in quanto la maggior parte della verità risiede nell'assente*<sup>44</sup>  
Herbert Marcuse

L'utopia torna al centro dell'agone filosofico nell'ambito della scuola di Francoforte. È in particolare il nesso tra utopia e lavoro (nella sua accezione di lavoro artistico) a essere indagato da parte di Theodor W. Adorno e Max Horkheimer nel loro *Dialektik der Aufklärung (Dialettica dell'illuminismo, 1944)*. Per illustrarlo essi fanno ricorso al racconto omerico dell'incontro di Ulisse con le sirene<sup>45</sup>. Com'è noto, nel corso del suo viaggio di ritorno a Itaca l'eroe viene avvertito da Circe di evitare il canto ammaliatore delle sirene, che significa la morte per chi lo ascolti. Per passare indenne con la nave, Ulisse riempie di cera le orecchie dei compagni,

---

<sup>44</sup> Herbert Marcuse, *Reason and Revolution. Hegel and the rise of social theory*, Oxford, 1941 (trad. it., *Ragione e rivoluzione. Hegel e il sorgere della "teoria sociale"*, Il Mulino, Bologna, 1966, p. 16).

<sup>45</sup> Per questa interpretazione ho fatto riferimento principalmente a Russel Jacoby, *The Art of Utopia*, in *Utopia Matters. From Brotherhoods to Bauhaus*, catalogo della mostra a cura di Vivien Green, itinerante, Berlino, Deutsche Guggenheim, 23 gennaio-11 aprile 2010; Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 1 maggio-25 luglio 2010, Guggenheim Museum Publication, 2010, pp. 34-39. Per l'episodio dell'Odissea vedi: Harry Vredeveld, *Deaf as Ulysses to the Siren's song: The Story of a Forgotten Topos*, in "Reinassance Quarterly" 54, no. 3 (Autumn 2001), pp. 846-882.

mentre egli si lega con le corde all'albero maestro. Nell'opera di Adorno e Horkheimer, questo episodio si offre a una lettura di tipo allegorico. Le caratteristiche dell'utopia sono il puro piacere e la conoscenza che promettono il canto delle sirene, non ancora depotenziato dalla sua riduzione a pura arte. Per sfuggire al suo richiamo esistono soltanto due possibilità: quella messa in atto dai lavoratori e quella realizzata dal padrone. I primi sono resi sordi e quindi indifferenti: «Essi devono guardare in avanti, e lasciar stare tutto ciò che è lato. L'impulso che li indurrebbe a deviare va sublimato – con rabbiosa amarezza – in ulteriore sforzo». Mentre il padrone chiede ai suoi uomini di slegarlo, essi «che non odono nulla, sanno solo del pericolo del canto, e non della sua bellezza. Essi riproducono, con la propria, la vita dell'oppressore»<sup>46</sup>. Il lavoro stesso nega ai lavoratori la possibilità del piacere utopico, e rappresenta la loro condanna. Al contrario il padrone è in grado di ascoltare il canto e quindi provare la gioia utopica, ma lo fa in modo passivo perché impossibilitato ad agire. Nella metafora filosofica, la sua figura allude a quelle del riguardante d'arte, del collezionista, più in generale del consumatore d'arte. Secondo i due filosofi il legame tra arte e liberazione utopica si dissolve: l'arte infatti subisce un processo di addomesticazione; la libertà e il piacere cui essa allude rimangono appunto una mera allusione. Il canto delle sirene è neutralizzato «a puro oggetto di contemplazione, ad arte. L'incatenato assiste ad un concerto, immobile come i futuri ascoltatori, e il suo grido appassionato, la sua richiesta di liberazione, muore già in un applauso. Così il godimento artistico e il lavoro manuale si separano all'uscita dalla preistoria»<sup>47</sup>. S'infrange in questo modo l'unione rappresentata da lavoro e arte: il primo diventa un fardello per i molti, la seconda un piacere per i pochi e finisce per designare l'utopia.

Il tema ritorna anche nelle successive elaborazioni individuali dei diversi esponenti della scuola di Francoforte. Horkheimer definisce l'utopia come «la critica di ciò che è, e la rappresentazione di ciò che dovrebbe essere»<sup>48</sup>. Anche all'interno del suo pensiero viene istruita una connessione tra utopia e arte: a suo parere infatti l'acquisita autonomia da parte dell'arte ha fatto sì che in essa fosse preservata l'utopia che era evaporata dalla religione<sup>49</sup>. Ad accomunare la visione dei seguaci della teoria critica è un carattere concordemente attribuito

---

<sup>46</sup> Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, 1944 (trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1966, p. 41).

<sup>47</sup> Ibid., p. 43.

<sup>48</sup> Max Horkheimer, *Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie*, Stuttgart, 1930 (trad. it. *Gli inizi della filosofia borghese della storia*, Einaudi, Torino, 1978, p. 63).

<sup>49</sup> Max Horkheimer, *Art and Mass Culture*, in "Studies in Philosophy and social science", n. 9, 1941, p. 292.

all'utopia, quello della sostanziale indicibilità: la filosofia non è in grado di fornire una descrizione particolareggiata del non-ancora rappresentato dall'utopia.

Una radicalizzazione della funzione utopica si produce nel pensiero di Theodor W. Adorno. L'utopia è intesa infatti come funzione storicamente e socialmente critica, cui sono connesse tutte le categorie della vita<sup>50</sup>. Nella sua teoria estetica l'utopia viene messa in relazione con i termini dell'arte, del nuovo e della negatività. All'arte – volutamente o no – è assegnata un'intenzionalità utopica, perché essa è una sorta di luogotenente della società a venire, caratterizzata dall'assenza di dominio e di forza. L'arte tuttavia si trova imprigionata all'interno di un'antinomia irrisolvibile: essa è allo stesso tempo utopia e non lo è. Per Adorno, infatti,

Ciò che sente di essere utopia resta un negativo contrapposto all'esistente e servo di questo. Fra le antinomie attuali è centrale la seguente: l'arte deve e vuole essere utopia, e ciò con tanta maggiore decisione quanto più quel sistema di funzioni che è la realtà deforma l'utopia; però per non tradire l'utopia vendendola all'apparenza e alla consolazione non le è consentito essere utopia. Se l'utopia dell'arte si adempisse, ciò sarebbe la fine temporale dell'arte<sup>51</sup>.

Il “contromovimento” che l'arte compie verso la società esistente non può essere formalizzato in un'immagine positiva e descrittiva. Al contrario solo la negatività e l'immagine della rovina possono essere espressi dall'arte.

L'arte può concretizzare l'utopia tanto poco quanto lo può la teoria: nemmeno negativamente. Il nuovo, quale crittogramma, è l'immagine della decadenza; solo mediante la assoluta negatività di tale immagine l'arte riesce ad esprimere l'inesprimibile, l'utopia. Per formare quell'immagine si radunano nella nuova arte tutte le stimmate del repellente e dell'orrido. Attraverso un'irreconciliabile rinuncia all'apparenza della conciliazione, l'arte la mantiene salda in mezzo all'inconciliato, quale giusta coscienza di un'epoca in cui la reale possibilità di utopia – e cioè che la terra, in base al livello delle forze produttive, ora, qui, potrebbe essere immediatamente il paradiso – si unisce, ad un estremo, con la possibilità della catastrofe totale<sup>52</sup>.

Restando all'interno di una prospettiva marxista, una riabilitazione dell'utopia è presente anche nell'opera di Walter Benjamin. Al contrario di Bloch, in questo caso la tematizzazione del concetto si svolge in maniera più episodica e meno sistematica, e inoltre all'interno di una diversa cornice – quella della polemica contro l'idea storicistica del tempo: a una concezione del tempo come “vuoto ed omogeneo” viene contrapposta l'idea di stampo marxista di un

---

<sup>50</sup> Su questo aspetto vedi: *Etwas fehlt... Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht*, in W. Traub e H. Wieser, *Gespräche mit Ernst Bloch*, Frankfurt am Main, 1975.

<sup>51</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, 1970 (trad. it. *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino, 1975, p. 48).

<sup>52</sup> Ibid.

tempo discontinuo, segnato da rotture<sup>53</sup>. In questo quadro all'utopia viene assegnato uno scopo autenticamente rivoluzionario di anticipazione dei tratti della società futura. La concezione utopistica benjaminiana si sostanzia nella *Wunschbilder* (immagine del desiderio), in cui l'acerbità del presente diventa oggetto di superamento attraverso l'immaginazione.

#### *Utopia+arte+Eros: Herbert Marcuse*

Dalla prima pubblicazione della tesi di dottorato (*Der Deutsche Künstlerroman, Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*, 1922) all'ultima opera (*The Aesthetic Dimension, La dimensione estetica*, 1977), Herbert Marcuse ha posto l'arte al centro dei suoi interessi speculativi. Alla sfera estetica appare strettamente legato il tema dell'utopia, che si sviluppa in un percorso di cui seguiremo gli snodi principali<sup>54</sup>.

La prima apparizione dell'utopia si registra nell'opera *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud (Eros e civiltà: Un'indagine filosofica in Freud)* (1955), che nasce a partire da una rilettura di Freud<sup>55</sup>. Nella parte iniziale viene condotta un'analisi dei processi di repressione in atto sia a livello sociale che psicologico, la quale conduce all'individuazione di quello che l'autore definisce il *principio di prestazione (performance principle)*. Dalla sua auspicata abolizione nascerebbe il progetto di una nuova civiltà, fondata su una nuova antropologia. Nella seconda parte dell'opera si delinea il movimento dal dominio alla liberazione, in cui l'utopia è intesa come liberazione dell'eros. In *Eros e civiltà* si prefigura così una società futura in cui tutta la vita – dal lavoro alle strutture sociali ai rapporti interpersonali – sarebbe permeata dall'eros, gli istinti e la libido. All'arte e alla fantasia verrebbe affidato un ruolo centrale all'interno del libero gioco della civiltà nuova.

La visione utopica marcusiana entra successivamente in crisi, rovesciandosi nel suo contrario in quella che è rimasta la sua opera più famosa, *One Dimensional Man. Study in the Ideology of Advanced Industrial Society (L'uomo a una dimensione. Studio nell'ideologia della*

---

<sup>53</sup> Benjamin affronta la questione dell'utopia in alcuni dei saggi e frammenti raccolti in: Walter Benjamin, *Illuminationen*, Frankfurt a. M., 1955 (trad. It. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 2006). In particolare nei saggi *Paris die Hauptstadt des XIX Jahrhunderts*, e *Geschichtsphilosophische Thesen*.

<sup>54</sup> Per l'analisi del pensiero utopico di Marcuse ho fatto riferimento soprattutto a: Leonardo Casini, *Eros e utopia. Arte, sensualità e liberazione nel pensiero di Herbert Marcuse*, Carocci, Urbino, 1999.

<sup>55</sup> Herbert Marcuse, *Eros and Civilisation. A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston, 1955 (trad. It. *Eros e civiltà*, introduzione di Giovanni Jervis, Torino, 1964).



*società industriale avanzata*), pubblicata nel 1964<sup>56</sup>. Il carattere di negazione della realtà stabilita, proprio dell'eros e dell'arte, qui si perde. L'autore parte da una constatazione di tipo storico, che si volge sia al lato orientale sia a quello occidentale della cortina di ferro. Oggetto della sua critica infatti sono il totalitarismo esplicito dell'Unione Sovietica (con la sua pseudo-estetica del realismo socialista) e quello occulto della società industriale (con la sua falsa "coscienza felice"). Nel caso di quest'ultima in particolare, l'apparente libertà che sembra governarla nasconde invece un impoverimento della personalità individuale. Al suo interno si compie una metamorfosi del cittadino in consumatore, e la possibilità d'immaginazione di un futuro diverso – che è il cuore dell'utopia – è impedita dal consenso generalizzato e acritico. La dimensione critica risulta in tal modo annullata, e con essa ogni progetto di cambiamento del sistema. L'uomo è quindi ridotto a una sola dimensione, quella del presente e di un utilitarismo razionale. Pur se dominata da un tono di generale pessimismo, l'opera si conclude tuttavia con una nota di speranza dettata dall'individuazione di uno spazio dell'utopia nelle masse del sottoproletariato nel mondo Occidentale e nel Terzo Mondo.

Solo pochi anni dopo nel pensiero di Marcuse matura una svolta che si configura come una vera e propria rinascita dell'utopia. I primi sintomi si rintracciano nel saggio del 1967 *Das Ende der Utopie (La fine dell'utopia)*, che ha origine dalla registrazione di un incontro con gli studenti della Freie Universität di Berlino Ovest<sup>57</sup>. Lo schema della "fine dell'utopia" caratteristico del marxismo viene sviluppato dal filosofo in modo peculiare. La sua visione è improntata all'ottimismo tecnologico: egli sostiene che al giorno d'oggi sia stata raggiunta la possibilità reale di trasformazione dell'ambiente tecnico e naturale. Grazie allo sviluppo della tecnologia è infatti possibile l'eliminazione della povertà, del lavoro estraniato e della repressione addizionale propria della nostra civiltà:

Oggi qualunque forma nuova di vita sulla terra, qualunque trasformazione dell'ambiente tecnico e naturale è una possibilità reale, che ha il suo proprio luogo nel mondo storico. Noi possiamo fare del mondo un inferno, anzi come sapete siamo sulla buona strada. Ma possiamo anche farne l'opposto. Questa fine dell'utopia, e cioè il rifiuto delle idee e delle teorie che si sono servite di utopie per individuare determinate possibilità storico-sociali, oggi possiamo anche concepirla come fine della storia, nel senso che esse costituiscono una rottura con il continuum storico e con il passato<sup>58</sup>.

---

<sup>56</sup> Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man. Study in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston, 1964 (trad. It. *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, traduzione di Luciano Gallino e Tilde Gianì Gallino, Torino, 1967).

<sup>57</sup> Herbert Marcuse, *Das Ende der Utopie*, Berlin, 1967 (trad. it. *La fine dell'utopia*, Laterza, Bari, 1968).

<sup>58</sup> Herbert Marcuse, *La fine dell'utopia*, op. cit., p. 9.

L'autore distingue due tipi di utopie in merito all'impossibilità di realizzazione: la prima legata a fattori soggettivi e oggettivi di una data situazione sociale; la seconda connessa alla contraddizione con leggi scientifiche realmente determinate e determinabili. Solo quest'ultima a suo dire è da considerarsi propriamente un'utopia.

Nello stesso anno Marcuse traccia un nuovo disegno sociale di stampo utopistico che è riassunto nel titolo del saggio *Die Gesellschaft als Kunstwerk (La Società come opera d'arte)*<sup>59</sup>. Qui il filosofo propone un'estetizzazione della vita quotidiana, ispirata agli *happening* che avevano rinnovato l'arte del secondo dopoguerra. Questa visione si pone nell'esplicita eredità di William Morris, che nel suo *News from Nowhere* (1890) prevedeva l'abolizione del lavoro alienato in favore della ricerca della bellezza. Da parte propria Marcuse propone la trasformazione degli istinti libidinali in forze per la produzione cooperativa e la creazione di oggetti estetici. In tal modo l'arte subirebbe un processo di dissoluzione, nel senso che verrebbe attuata e diffusa in tutta la società, trasformandola così in un'opera d'arte.

Con l'esaurimento della grande spinta rivoluzionaria del '68, anche in Marcuse si registra la fine di questo atteggiamento ottimistico. Tuttavia nella sua ultima opera il filosofo torna all'arte come strumento di frattura con l'esistente e progettazione di un futuro. La dimensione estetica infatti viene considerata permanente anche nell'avvenire dell'umanità:

L'arte non può cambiare il mondo, ma può contribuire a mutare la coscienza e gli obiettivi di coloro, uomini e donne, che potrebbero cambiarlo. Il movimento degli anni Sessanta tese a una trasformazione radicale della soggettività e della natura, della sensibilità, dell'immaginazione e della ragione, schiudendo in tal modo una nuova visione del mondo<sup>60</sup>.

### *Processo all'utopia*

Lungo tutto il corso del Novecento si è svolto un vero e proprio processo all'utopia, che l'ha vista spesso finire sul banco degli imputati. I capi d'accusa hanno riguardato in primo luogo la sua funzione storica e sociale. L'accusa fondamentale che le viene contestata riguarda l'ideale di perfezione ad essa associato, che conduce alla volontà d'instaurare una società basata non sulla felicità o la libertà, ma semplicemente sulla non conflittualità. Ciò comporta l'eliminazione dello scontro sociale a spese dei diritti umani e dell'auto-determinazione dell'individuo.

---

<sup>59</sup> Herbert Marcuse, *Die Gesellschaft als Kunstwerk*, in "Neues Forum", Heft 167/168, 1967, p. 866.

<sup>60</sup> Herbert Marcuse, *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik*, Monaco, 1978 (trad. it. *La dimensione estetica*, traduzione di Federico Canobbio Codelli, Mondadori, Milano, 1978, p. 48).

Il sociologo Ralf Dahrendorf individua nell'assenza di cambiamento l'elemento di costruzione comune a tutte le utopie, dalla Repubblica platonica fino a George Orwell. Nella sua analisi l'utopia è definita come una coscienza politica che si traduce nella ricerca violenta del consenso e nella conservazione di uno *status quo* ideale, perché prescinde dall'effettualità storica e dai conflitti di struttura<sup>61</sup>. Allo stesso modo il filosofo Leszek Kolakowski individua come caratteristica generale dell'utopia l'ideale di perfetta ed eterna fraternità umana<sup>62</sup>.

Tra i più acerrimi accusatori dell'utopia figura Karl Popper, che le ha contestato l'imputazione di totalitarismo<sup>63</sup>. Il filosofo considera l'utopia una teoria molto attraente, addirittura troppo, perché altresì pericolosa e perniciosa: essa è infatti ritenuta controproducente e portatrice di violenza. Popper individua nell'utopia una forma di assolutismo, destinato a tradursi dal piano teorico a quello pratico. Egli considera fallace la pretesa da parte dell'utopia d'individuare finalità e modelli assoluti che li corrispondano. L'unico metodo d'imposizione di tali istanze consiste infatti nella violenza. Al posto di quella che definisce "ingegneria utopica", Popper auspica piuttosto un processo di riforma che chiama "ingegneria sociale pezzo per pezzo": l'essere umano dovrebbe cercare di eliminare i mali concreti, invece di adottare un approccio utopico.

A salire sui banchi dei testimoni d'accusa pochi anni dopo è Raymond Ruyer<sup>64</sup>. La sua requisitoria entra nel merito delle varie forme che l'utopia ha assunto nel farsi storico, di cui vengono evidenziati elementi come autarchia, dirigismo, collettivismo, uniformità. Una sentenza di condanna viene richiesta anche da Hans Jonas, che vede nell'utopia un'espressione dell'umanismo prometeico caratteristico dell'Occidente, e come tale un possibile complice di quella che sarà l'apocalisse tecnologica. La sua proposta è quindi quella di un "principio responsabilità" che si contrappone al "principio speranza" di Bloch<sup>65</sup>.

---

<sup>61</sup> Ralf Dahrendorf, *Out of Utopia: Toward a Reorientation of Sociological Analysis*, in "American Journal of Sociology", n. 64, settembre 1958, pp. 115-127; Ralf Dahrendorf, *Pfade aus Utopia*, Monaco, 1967 (trad. it. *Uscire dall'utopia*, Il Mulino, Bologna, 1971).

<sup>62</sup> Leszek Kolakowski, *The Death of Utopia Reconsidered*, in "The Tanner Lectures on Human Value", vol. 4, ed. Sterling M. McMurrin, University of Utah Press, Salt Lake City/Cambridge University Press, Cambridge, 1983, pp. 227-247; ristampato in Leszek Kolakowski, *Modernity on his endless Trial*, University of Chicago Press, 1990, pp. 131-145.

<sup>63</sup> Karl Popper, *Utopia and violence*, in "Hibbert Journal", 46, gennaio 1948, pp. 109-116; ristampato in "World Affairs", 149.1, estate 1986, pp. 3-9 e in *Conjectures and refutations: The Growth of Scientific Knowledge*, London, 1963 (trad. it. *Congetture e confutazioni. Lo sviluppo della conoscenza scientifica*, Il Mulino, Bologna, 1972).

<sup>64</sup> Raymond Ruyer, *L'utopie et les utopistes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1950.

<sup>65</sup> Hans Jonas, *Daz Prinzip Verantwortung. Versuch einer Ethik für die technologische Zivilisation*, Frankfurt/M, 1979 (trad. it. *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, Einaudi, Torino, 2009).

### *Altri spazi: le eterotopie di Michel Foucault*

Un'ulteriore espansione del già vasto campo semantico dell'utopia viene messa in opera da Michel Foucault. La sua riflessione sull'argomento s'iscrive nella cornice del macro-tema dello spazio, il cui interesse percorre l'intero *corpus* della sua opera. L'autore considera infatti quella attuale l'epoca dello spazio<sup>66</sup>. Foucault appunta la propria attenzione sulle idee di spazio che riflettono le relazioni sociali con varie modalità, ad esempio tramite la rappresentazione, la negazione, o la riflessione. A questo proposito individua due tipologie di luoghi tra loro distinti essenzialmente in base al criterio di realtà o irrealtà: le utopie e quelle che definisce con un neologismo *eterotopie*. Le prime – che appartengono al regno della finzione romanzesca o filmica – sono definite «spazi privi di un luogo reale, che intrattengono con lo spazio reale della società un rapporto d'analogia diretta o rovesciata. Si tratta della società stessa perfezionata, oppure del contrario della società stessa ma, in ogni caso, queste utopie costituiscono degli spazi fondamentalmente ed essenzialmente irreali»<sup>67</sup>. In opposizione a questo viene modellato il concetto di eterotopia, che possiede quindi carattere di realtà e si rapporta in maniera diversa nei confronti della società. Le eterotopie sono infatti luoghi che

appaiono delineati nell'istituzione stessa della società, e che costituiscono una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano all'interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti; una sorta di luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto possano essere effettivamente localizzabili<sup>68</sup>.

Foucault propone quindi una descrizione di questi *luoghi altri* elencando una serie di principi. Primo: un elemento che accomuna tutte le eterotopie risiede nel loro significato sociale, che non è statico, ma si modifica nel corso della loro esistenza. L'autore individua questi spazi come costanti di ogni gruppo umano, e a seconda degli individui cui sono riservate li distingue in due grandi categorie: eterotopie "di crisi", nel caso di soggetti che si trovano in uno stato di crisi nei confronti della società (adolescenti, vecchi, partorienti ecc.), ed eterotopie "di deviazione", nel caso di individui dal comportamento deviante rispetto alla media (malati, criminali ecc.). Secondo: il funzionamento delle eterotopie può variare ad opera della società

---

<sup>66</sup> Michel Foucault, *Des espace autres*, in "Architecture, Mouvement, Continuité", n.5, octobre 1984 (conferenza al Cercle d'étude architecturales, Tunisi, 14 marzo 1967), pp. 46-49, ora in *Dits et écrits*, a cura di Daniel Defert e François Ewald, Gallimard, Paris, 1994, vol. IV, pp. 752-762 (trad. it. *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Mimesis Eterotopia, Milano, 2001).

<sup>67</sup> Ibid., p. 23.

<sup>68</sup> Ibid., pp. 23-24.

nel corso della sua storia (come ad esempio nel caso del cimitero, di cui è stata cambiata la collocazione dall'interno della città al suo esterno). Terzo: all'interno delle eterotopie sono accostati spazi e luoghi diversi tra loro inconciliabili (come nel teatro o nel cinema). Quarto: le eterotopie sono connesse al tempo, generando quelle che vengono simmetricamente definite le *eterocronie*. La combinazione tra eterotopia ed eterocronia avviene in maniera complessa all'interno della nostra società (l'esempio portato dall'autore è quello dei musei e delle biblioteche, luoghi dedicati all'accumulazione del tempo). Quinto: un'altra caratteristica individuata è quella che presuppone un sistema di apertura e di chiusura, che nello stesso tempo conferisce isolamento e penetrabilità. Sesto: l'ultimo attributo riguarda la funzione che viene svolta nei confronti dello spazio restante, che si divarica tra l'illusione («creare uno spazio illusorio che indica come ancor più illusorio ogni spazio reale», come ad esempio le case chiuse) e la compensazione («uno spazio reale, così perfetto, così meticoloso, così ben arredato al punto da far apparire il nostro come disordinato»<sup>69</sup>, ad esempio le colonie).

Foucault traccia quindi una dicotomia tra utopia ed eterotopia: alla prima assegna una funzione consolatoria – in quanto messaggio di conforto che trascende messianicamente ciò che oggi è precluso – mentre considera la seconda espressione di disperazione. La nozione foucaultiana di eterotopia si rivela fondamentale anche per il discorso storico-artistico: oltre infatti a definire spazi dedicati all'arte (come il museo), il termine è stato ripreso più volte da parte degli artisti per qualificare la propria opera<sup>70</sup>.

### *Metautopia*

Nel quadro odierno – in cui sempre più problematica appare la delimitazione dei confini semantici dell'utopia – si registra la nascita di un nuovo discorso finalizzato a una definizione del concetto stesso di utopia, e che per questo ha assunto la denominazione di *metautopia*<sup>71</sup>. Anteponendo il prefisso *meta-*, il filosofo Robert Nozick ha inteso sottolineare la natura riflessiva di questa ennesima declinazione del genere: al centro non c'è più la rappresentazione di una utopia, ma la contrapposizione tra varie utopie possibili, e la considerazione circa la loro

---

<sup>69</sup> Ibid., p. 31.

<sup>70</sup> Un esempio trattato in questo libro riguarda il progetto *AVL-Ville* di Atelier van Lieshout (vedi pp. 142-158).

<sup>71</sup> Robert Nozick, *Anarchy, the State and Utopia*, New York, 1974 (trad. It. *Anarchia, stato e utopia*, Il Saggiatore, Milano, 2008). A questo proposito vedi anche: Lyman Tower Sargent, *Utopia – the problem of Definition*, in "Extrapolation" 16.2 (Spring 1975), pp. 137-148.

qualità e la desiderabilità. Viene quindi meno l'assolutismo della tradizione utopica a favore del pluralismo:

l'Utopia consisterà di Utopie, di tante comunità diverse e divergenti in cui le persone condurranno diversi tipi di vita sotto diverse istituzioni. L'Utopia diventa in tal modo una cornice per le Utopie, un posto in cui la gente è libera di riunirsi volontariamente per coltivare e tentare di realizzare la propria visione di una vita felice nella comunità ideale, ma in cui nessuno può imporre la propria visione utopica sulle altre. La società utopica è la società dell'utopismo... l'Utopia è una metautopia...<sup>72</sup>.

Nozick intende quindi l'utopia non nella sua accezione dominante di complesso di prescrizioni rigide e immobili, ma piuttosto come una sorta d'idea regolativa, un luogo ideale in cui si paragonano diverse idee di utopia. La metautopia diventa in tal modo la manifestazione dell'ipotesi di lavoro che l'autore definisce "Stato minimo", il cui modello di convivenza politico-sociale non può essere formalizzato in maniera descrittiva in quanto aperto al contenuto delle varie utopie.

#### *Utopia e postmoderno: Fine dell'utopia, morte dell'utopia*

*La domenica delle salme  
gli addetti alla nostalgia  
accompagnarono tra i flauti  
il cadavere di Utopia*

Fabrizio De André, *La domenica delle salme*<sup>73</sup>

Nel terreno sono conficcate tre lapidi, ognuna delle quali reca il simbolo di un'ideologia contemporanea, intesa nella sua valenza utopica: la falce e martello (che si riferisce alla religione laica del comunismo), la svastica (che simboleggia la religione della merce, insieme ai modellini di autovetture posti sul tumulo), la croce (che allude a tutte le religioni monoteiste). L'opera *Allegoria della morte* (1987)<sup>74</sup> [Fig. 1.2] fa parte del "secondo gruppo di allegorie", realizzate dal designer e artista Enzo Mari per offrire una traduzione visiva delle utopie contemporanee, e fornisce un *introibo* ideale alla discussione dello status dell'utopia in epoca postmoderna. *Morte dell'utopia, Fine dell'utopia, Esaurimento dell'immaginario utopistico* sono

---

<sup>72</sup> Robert Nozick, op. cit., pp. 311-312.

<sup>73</sup> Fabrizio De André, *La domenica delle salme*, in *Le Nuvole*, 1990.

<sup>74</sup> Enzo Mari, *Allegoria della morte*, 1987, tre lapidi in pietra, terra, una serie di macchine giocattolo, dimensioni ambiente, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma. Vedi: *Enzo Mari. Modelli del reale*, catalogo della mostra, Galleria D'Arte Moderna, San Marino, 1988, Milano, 1988; *Enzo Mari. Il lavoro al centro*, catalogo della mostra a cura di Antonio D'Avossa, Picchi, Triennale, Milano, 1999, pp. 126-127; *Enzo Mari. L'arte del design*, catalogo della mostra, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino, 2008, Milano, 2008, p. 120, figg. 158-159.

infatti espressioni ricorrenti all'interno del dibattito contemporaneo, che danno conto di una direzione seguita al punto da diventare luogo comune. L'utopia sembra essere rimasta coinvolta in quella caduta delle grandi narrazioni che nella seminale definizione di Jean François Lyotard caratterizza la postmodernità.



**Fig. 1.2** Enzo Mari, *Allegoria della morte*, 1987, tre lapidi in pietra, terra, una serie di macchine giocattolo, dimensioni ambiente, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

Abbiamo scelto come data di avvio della nostra esplorazione l'anno 1989, una data cui è toccato il destino di diventare un simbolo. In quell'anno la caduta del muro di Berlino e la conseguente dissoluzione dell'Unione Sovietica ridisegnano profondamente lo scenario geopolitico

mondiale. La guerra fredda che ha contrapposto le due superpotenze nel secondo dopoguerra termina con la vittoria degli Stati Uniti d'America. La fine del comunismo è stata interpretata in Occidente come la fine dell'utopia stessa, come se quest'ultima fosse incarnata nel regime caduto. L'economia capitalistica celebra il suo trionfo e si espande su scala globale, con accenti non privi a loro volta di elementi utopistici. Questi ultimi ritornano con una certa frequenza anche nell'odierno dibattito sulla globalizzazione.

### *L'utopismo dopo la fine dell'Utopia: Fredric Jameson*

L'utopia occupa un posto centrale nell'intero arco del pensiero di Fredric Jameson, uno dei primi teorici del postmoderno. L'autore ha indirizzato la propria riflessione sul tema su un doppio binario: da un lato quello dedicato al concetto di utopismo in senso generale, dall'altro quello dell'analisi di molti testi letterari appartenenti al genere.

Jameson non si unisce al coro funebre dell'utopia che domina il postmoderno: il suo tentativo è piuttosto quello di riconoscere le spinte utopiche nelle varie forme del

postmodernismo, cercando d'individuare *l'utopismo dopo la fine dell'utopia*. A questo proposito riconosce l'esistenza di quello che definisce un "partito dell'utopia", che trova i suoi spazi nell'arte e nella letteratura:

[...] nella nostra epoca, nella quale le istanze della politica ufficiale sembrano eccezionalmente affievolite e l'assunzione di posizioni politiche di vecchio tipo pare ispirare un disagio diffuso, si dovrebbe osservare che oggi – se non altro per gli artisti e gli scrittori – si ritrova dappertutto una sorta di misconosciuto "partito dell'utopia": un partito clandestino di cui è difficile determinare le dimensioni, con un programma non proclamato e forse addirittura nemmeno formulato, un partito dall'esistenza ignota alla cittadinanza e alle autorità nel loro insieme, anche se i suoi membri sembrano riconoscersi reciprocamente grazie a segreti segnali massonici<sup>75</sup>.

Il pensiero di Jameson esemplifica l'ambivalenza che interessa il concetto di utopia nella contemporaneità: per un verso infatti le assegna un ruolo positivo, in quanto possibilità aperta del cambiamento futuro; per un altro tuttavia ne riconosce una dimensione negativa, giacché essa sembra parlare più dei fallimenti e delle debolezze dell'uomo che di società perfette<sup>76</sup>. I condizionamenti di tipo culturale e ideologico impediscono all'essere umano di liberarsi dalla propria realtà e d'immaginare qualcosa di radicalmente diverso, condannando quindi all'impossibilità il tentativo d'immaginare l'utopia; e tuttavia questo tentativo appare ai suoi occhi desiderabile e addirittura necessario, e come tale merita di essere continuato.

Tornato alla metà degli anni Zero sul tema, Jameson ravvisa una rinascita – o almeno una persistenza – dell'utopia nell'attuale contesto politico globale, che fa seguito all'inaridimento della tradizionale produzione utopistica nel quadro storico del thatcherismo e della crisi del socialismo. Il discrimine corrente è rappresentato dalla globalizzazione, che ha portato alla ribalta una serie di nuovi soggetti che hanno abbracciato la bandiera dell'utopia: la nuova sinistra post-globalizzazione nel primo mondo e le masse contadine nel terzo mondo. Di fronte al pensiero dell'impossibilità di alternative al sistema economico capitalistico Jameson afferma, parafrasando le famose parole di Margaret Thatcher, che «non c'è alcuna alternativa all'utopia». A quest'ultima viene assegnata una funzione fondamentale, un ruolo politico da svolgere nell'attuale momento storico. Essa deve assumere la forma di un'irruzione, per contrastare il discorso dominante che afferma il dogma dell'indesiderabilità del cambiamento:

Gli utopisti non propongono soltanto di immaginare questi sistemi alternativi. La forma utopica è di per sé una significativa riflessione sulla differenza, sull'alterità radicale e sulla natura sistemica della totalità sociale. Non è possibile immaginare un qualsiasi cambiamento fondamentale nella

---

<sup>75</sup> Fredric Jameson, *Postmodernism. Or the cultural Logic of late Capitalism*, Duke University Press, 1991 (trad. it. *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Fazi Editore, Roma, 2007, p. 188).

<sup>76</sup> Fredric Jameson, *Comments*, in "Utopian Studies", n. 9.2, 1998, pp. 74-77.



nostra società che non si sia dapprima annunciato liberando visioni utopiche come tante scintille dalla coda di una cometa<sup>77</sup>.

### *Utopia nel mondo liquido: Zygmunt Bauman*

*Liquido* è l'aggettivo che il sociologo Zygmunt Bauman ha impiegato per descrivere il nostro tempo e che in un crescendo coinvolge tutti gli aspetti dell'esistenza umana: amore liquido, paura liquida, vita liquida, modernità liquida. Le istituzioni e le strutture su cui hanno poggiato le generazioni precedenti si sono dissolte, e gli individui devono rinegoziare ogni volta le proprie strategie, all'interno di uno scenario in continuo mutamento<sup>78</sup>.

L'utopia è una presenza che compare più volte nei suoi discorsi. Egli ritiene infatti che il meccanismo utopico – fondato sul confronto tra come la vita è e come dovrebbe essere – sia un tratto costitutivo dell'umanità. Dapprima in *Socialism: The Active Utopia (Socialismo: L'Utopia Attiva)* (1976), Bauman associa al concetto di utopia l'idea di perfettibilità e di processo piuttosto che le tradizionali caratteristiche di perfezione e di definitività. Egli assegna all'utopia una funzione emancipatoria, in quanto essa è in grado di liberare l'essere umano dal dominio della routine, dell'ordinario<sup>79</sup>.

Nelle sue riflessioni più recenti lo studioso individua come la transizione dalla modernità "solida" a quella "liquida" abbia sortito degli effetti sul *modus vivendi* dell'uomo, nonché sugli scopi e i significati dell'utopia. Per descrivere i diversi stadi di questo passaggio Bauman ricorre a una serie di efficaci metafore. L'uomo premoderno viene paragonato infatti a un guardiacaccia, la cui attività è tesa alla preservazione dell'equilibrio naturale e divino del mondo e alla limitazione dei danni derivanti dall'ingerenza dell'uomo. Con l'avvento della modernità l'essere umano si trasforma in giardiniere, che interviene attivamente nella cura dei mali del mondo. L'utopia nasce proprio in questo momento storico, e ne costituisce una sua espressione tipica. Ribaltando tuttavia il consueto meccanismo utopico, secondo l'autore il progresso è

---

<sup>77</sup> Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future. The Desire called Utopia and Other Science Fiction*, Verso, London, 2005 (trad. it. *Il desiderio chiamato utopia*, Feltrinelli, Milano, 2007, p. 11).

<sup>78</sup> Sulla modernità liquida di Bauman vedi ad esempio: *Liquid Modernity*, Polity, Oxford, 2000 (trad. it.: *Modernità liquida*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 2002); *Community. Seeking Safety in an Insecure World*, Polity, Cambridge, 2001 (trad. it.: *Voglia di comunità*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 2001); *Liquid Love: On the Frailty of Human Bonds*, Polity Press and Blackwell Publishing Ltd., Oxford, 2003 (trad. it.: *Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 2006); *Liquid Life*, Polity Press, Cambridge, 2005 (trad. it.: *Vita liquida*, Ed. Laterza, Roma-Bari, 2006).

<sup>79</sup> Zygmunt Bauman, *Socialism: The Active Utopia*, Holmes and Meyer, New York, 1976; *Conclusion: Utopia with No Topos*, in *Society under Siege*, Polity Press, Cambridge, 2002; *Does Ethics Have a Chance in a World of Consumers?*, Harvard University Press, Cambridge, 2008.

consistito più nella “caccia” alle utopie e nella fuga da utopie fallimentari, che nel tentativo di realizzarle. Con l’ulteriore svolta epocale verso quella che il sociologo definisce modernità liquida, l’uomo diventa infine cacciatore. Nel gioco della costante ambiguità in cui vive il termine, l’utopia sembra a suo parere aver soppresso la sua accezione positiva di *eutopia* – luogo felice – in favore di quella negativa di *outopia* – luogo che non esiste. Essa ha perduto la sua caratteristica dimensione comunitaria in favore di una privatizzata, individualizzata. In quella che viene definita «l’età dell’incertezza», l’utopia mantiene la propria esistenza ma diventa in tal modo «strana, non ortodossa»: si trasferisce «da un “altrove” nebuloso a un tangibile “qui e ora”», e si finisce per «vivere un’utopia anziché vivere in direzione di un’utopia»<sup>80</sup>.

### *Utopia oggi*

Al ritorno dall’isola di utopia gli esploratori riportano i racconti più diversi. Così è difficile rispondere alla domanda: cos’è l’utopia oggi? Le risposte sono le più varie, e spaziano da chi ne dichiara la morte a chi afferma che essa è più viva che mai. Trousson ritiene che l’utopia sia diventata luogo delle angosce e dei dubbi della nostra epoca, e attestazione paradossale del bisogno di un umanesimo e antropocentrismo. L’autore lega quindi la crisi che a suo parere attraversa l’utopia nei nostri giorni con la crisi di valori che si è resa più manifesta nel secondo dopoguerra<sup>81</sup>. Baczko da parte sua delinea un quadro più contrastato. Da un lato riferisce la diagnosi dell’estinzione dell’utopia, fenomeno soggetto a una duplice interpretazione: come segno di crisi e di maturità a un tempo. Dall’altro lato descrive la nostra come l’epoca dell’utopia *in azione*<sup>82</sup>.

Ai numerosi cantori funebri si contrappongono quanti considerano la tendenza utopistica una costante dell’animo umano, come i fratelli Manuel nella loro monumentale storia del pensiero utopico<sup>83</sup>. Sulla stessa onda Servier vede nell’utopia un pensiero unico che nel tempo ha cambiato di poco le sue modalità espressive. Uguali infatti sono le aspirazioni e i temi che essa tratta, sia a livello cronologico che geografico: «lo stesso filo misterioso le unisce. La poesia

---

<sup>80</sup> Zygmunt Bauman, *L’utopia nell’età dell’incertezza*, in *Modus Vivendi. Inferno e utopia nel mondo liquido*, Laterza, Bari, 2007, p. 124.

<sup>81</sup> Raymond Trousson, *Viaggi in nessun luogo. Storia letteraria del pensiero utopico*, Longo editore, Ravenna, 1992, p. 188.

<sup>82</sup> Bronisław Baczko, op. cit., p.

<sup>83</sup> Frank E. Manuel e Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, op. cit.

ed il fascino delle fiabe seducono il lettore di utopie, forse perché è il sogno questo filo segreto»<sup>84</sup>.

Lo spazio dell'utopia oggi sembra soggetto a una duplice forza centrifuga e centripeta: per un verso sembra chiudersi, come appare nella diagnosi di molti critici e teorici secondo cui le aspirazioni utopiche sono andate in bancarotta nel nostro mondo post-11 settembre<sup>85</sup>; per un altro lo spazio vuoto lasciato dal crollo del comunismo sembra essere stato riempito da altre forze ricche anche loro di promesse utopiche, come le nuove tecnologie.

---

<sup>84</sup> Jean Servier, *Histoire de l'utopie*, Gallimard, Paris, 1967 (trad. it. *Storia dell'utopia. Il sogno dell'Occidente da Platone ad Aldous Huxley*, Edizioni Mediterranee, Roma, 2002, p. 227).

<sup>85</sup> Russel Jacoby, *Picture imperfect: Utopian Thought for an Anti-Utopian Age*, Columbia University Press, New York, 2005.

## Appendice

### Antologia di testi

Barbara Goodwin

È significativo che le scrittrici femministe abbiano utilizzato il meccanismo utopico per esprimere ideali femministi – per esempio, gli ideali di conciliazione e cura – che non trovano pronta accettazione nella teoria politica ortodossa, “maschile”. Le femministe credono anche che “il personale è il politico”, e così hanno bisogno della portata più vasta offerta dall’utopismo per esprimere pienamente la loro concezione della società. Tali pensatrici usano il modo utopico per ragioni simili a quelle che hanno provocato More ad inventarlo: perché certe ipotesi e aspirazioni radicali sarebbero nettamente rigettate se esposte in forma convenzionale (dato che minacciano potenti interessi di gruppo), perché la narrativa raggiunge un pubblico più ampio delle polemiche politiche, e la conversione è l’obiettivo, e infine perché alcune verità sono espresse in maniera più potente o attraverso l’illustrazione. Questi costituiscono i vantaggi che il pensiero utopico ha rispetto alla teoria politica convenzionale, e le ragioni per sperare che le utopie continueranno ad essere scritte.

Barbara Goodwin, *Utopianism*, in D. Miller, ed., *The Blackwell Encyclopedia of Political Thought*, Oxford, 1991, pp. 537-538.

Theodor W. Adorno

*Nuovo, utopia, negatività*

Ciò che sente di essere utopia resta un negativo contrapposto all’esistente e servo di questo. Fra le antinomie attuali è centrale la seguente: l’arte deve e vuole essere utopia, e ciò con tanta maggiore decisione quanto più quel sistema di funzioni che è la realtà deforma l’utopia; però per non tradire l’utopia vendendola all’apparenza e alla consolazione non le è consentito essere utopia. Se l’utopia dell’arte si adempisse, ciò sarebbe la fine temporale dell’arte. [...] L’arte può concretizzare l’utopia tanto poco quanto lo può la teoria: nemmeno negativamente. Il nuovo, quale crittogramma, è l’immagine della decadenza; solo mediante la assoluta negatività di tale immagine l’arte riesce ad esprimere l’inesprimibile, l’utopia. Per formare quell’immagine si radunano nella nuova arte tutte le stimmate del repellente e dell’orrido. Attraverso un’irreconciliabile rinuncia all’apparenza della conciliazione, l’arte la mantiene salda in mezzo all’inconciliato, quale giusta coscienza di un’epoca in cui la reale possibilità di utopia – e cioè che la terra, in base al livello delle forze produttive, ora, qui, potrebbe essere immediatamente il paradiso – si unisce, ad un estremo, con la possibilità della catastrofe totale.

Theodor W. Adorno, *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino, 1975, p. 48

Ralf Dahrendorf

Dobbiamo diffidare dell’Utopia [...]. L’Utopia è nella natura dell’idea della società totale. Può esistere “da nessuna parte”, ma è sostenuta come un controprogetto alle realtà del mondo in cui viviamo. L’Utopia è un’alternativa completa, e perciò necessita di una società completa [...]. Chiunque si propone di realizzare piani utopistici dovrà in prima istanza pulire la tela su cui il mondo reale è dipinto. Questo è un brutale processo di distruzione. Secondo, un nuovo mondo dovrà essere costruito che è destinato a condurre agli errori e fallimenti, e richiederà in ogni caso difficili periodi di transizione come la “dittatura del proletariato”. È alta la probabilità che alla fine saremo bloccati nella transizione; i dittatori non hanno l’abitudine di cedere il loro potere.

Ralf Dahrendorf, *Reflections on the Revolution in Europe*, New York, 1991, pp. 61-62.

Karl Popper

Dato che non è possibile determinare i fini ultimi delle azioni politiche scientificamente, o con metodi puramente razionali, le differenze d'opinione circa le caratteristiche dello stato ideale non possono sempre venir appianate col metodo dell'argomentazione. Esse avranno almeno in parte il carattere dei contrasti di natura religiosa, e non può esservi tolleranza fra religioni utopistiche diverse. Le mete utopistiche sono concepite per servire da fondamento all'azione... e una tale azione sembra possibile solo se lo scopo è stabilito in modo definitivo. L'utopista deve dunque riuscire vincitore o vinto nei confronti dei rivali suoi simili che non condividono gli stessi ideali, non professando la medesima religione utopistica.

Karl Popper, *Conjectures and refutations: The Growth of Scientific Knowledge*, London, 1963 (trad. It. *Congetture e confutazioni. Lo sviluppo della conoscenza scientifica*, Il Mulino, Bologna, 1972, p. 608-609).

Michel Foucault

Le utopie consolano; se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili anche se il loro accesso è chimerico. Le eterotopie inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i luoghi comuni, perché devastano anzi tempo la «sintassi» e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma quella meno manifesta che fa «tenere insieme»... le parole e le cose. È per questo che le utopie consentono le favole e i discorsi: si collocano nel rettilineo del linguaggio, nella dimensione fondamentale della favola; le eterotopie (come quelle che troviamo tanto frequentemente in Borges) inaridiscono il discorso, bloccano le parole su se stesse, contestano, fin dalla sua radice, ogni possibilità di grammatica, dipanano i miti e rendono sterile il lirismo delle frasi.

Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Parigi, 1966 (trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano, 1966, pp. 7-8).

Fredric Jameson

*Perché l'utopia sopravvive alle ideologie*

L'utopia è sempre stata una questione politica, destino alquanto insolito per una forma letteraria. Eppure, così come il suo valore letterario è perennemente messo in discussione, anche il suo status politico è strutturalmente ambiguo. Le oscillazioni attribuibili al suo contesto storico non aiutano a spiegare tanta incostanza, che non è affatto un problema di gusto o di valutazione individuale. Durante la Guerra fredda (e, nell' Europa orientale, subito dopo la sua fine), Utopia è diventato sinonimo di stalinismo. Questo termine stava a indicare una progettualità indifferente alle debolezze umane e al peccato originale, una volontà di uniformare e di arrivare alla purezza ideale di un sistema perfetto da imporre con la forza ai suoi sudditi imperfetti quanto riluttanti. In seguito queste analisi controrivoluzionarie, che hanno perso interesse per la destra dopo il collasso dei paesi socialisti, sono state adottate da una sinistra antiautoritaria la cui micropolitica ha scelto come propria bandiera la Differenza, riallacciando le proprie posizioni antistataliste alle classiche critiche anarchiche al marxismo come Utopia, esattamente in questa accezione centralizzante e autoritaria. Sembrerà paradossale, ma le più antiche tradizioni marxiste, che accettavano acriticamente le analisi storiche di Marx ed Engels sul socialismo utopico contenute nel Manifesto del partito comunista e seguivano l'interpretazione bolscevica, accusavano il concorrente utopista di essere privo di qualsiasi concetto pratico o di strategia politica, e descrivevano l'utopismo come un idealismo intimamente e strutturalmente avverso alla politica in quanto tale. Il rapporto tra Utopia e politica, e i problemi del valore pratico-politico del

pensiero utopista e dell'identificazione tra socialismo e Utopia rimangono in gran parte irrisolti ancora oggi, quando l'Utopia sembra avere recuperato una certa vitalità come slogan politico e come orizzonte ideale. Infatti, un'intera nuova generazione della sinistra post- globalizzazione, quella che comprende i resti della vecchia e della nuova sinistra, assieme a quanto rimane dell'ala radicale della socialdemocrazia, alle minoranze culturali del Primo mondo, ai contadini proletarizzati del Terzo e alle masse senza terra o strutturalmente non avviabili al lavoro, è sempre più spesso propensa ad adottare questa bandiera in un periodo in cui il discredito dei partiti socialisti e comunisti e lo scetticismo riguardo i concetti tradizionali di rivoluzione hanno fatto piazza pulita di ogni dibattito. Alla resa dei conti potrebbe essere proprio il consolidarsi dell'emergente mercato mondiale (dato che è questa la vera posta in gioco nella cosiddetta globalizzazione) a facilitare lo sviluppo di nuove forme di attivismo politico. Nel frattempo, per usare la famosa frase della signora Thatcher, non c'è alcuna alternativa all'Utopia, anche perché il tardo capitalismo sembra non avere più alcun nemico naturale (i fondamentalismi religiosi che si contrappongono agli imperialismi americano e occidentale non hanno mai assunto posizioni anticapitaliste). Eppure qui non è in questione soltanto l'universalità invincibile del capitalismo che smantella instancabile tutti i progressi sociali strappati a partire dalla nascita dei movimenti socialista e comunista, che limita il welfare, la rete di salvaguardie, il diritto a unirsi in sindacato, i vincoli ambientali e alle industrie, che propone di privatizzare le pensioni e di distruggere quanto si oppone al libero mercato in tutto il mondo. La disgrazia non è la presenza di un nemico, bensì la convinzione universale non solo dell'irreversibilità di questa tendenza ma dell'impossibilità e della non praticabilità delle alternative storiche al capitalismo, la certezza che non sia concepibile né tantomeno realizzabile nella pratica alcun altro sistema socioeconomico. Gli utopisti non propongono soltanto di immaginare questi sistemi alternativi. La forma utopica è di per sé una significativa riflessione sulla differenza, sull'alterità radicale e sulla natura sistemica della totalità sociale. Non è possibile immaginare un qualsiasi cambiamento fondamentale nella nostra società che non si sia dapprima annunciato liberando visioni utopiche come tante scintille dalla coda di una cometa. Perciò la dinamica fondamentale di qualsiasi politica utopista (o di qualsiasi utopismo politico) si collocherà sempre nella dialettica tra Identità e Differenza, nella misura in cui questa politica mirerà a immaginare e certe volte persino realizzare un sistema radicalmente diverso dall'attuale.

Fredric Jameson, *Perché l'utopia sopravvive alle ideologie*, in "La Repubblica", 29 novembre 2007, p. 25.